Rok I. Lwów, 15. Sierpnia 1919. Nr. 21. i 22.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

M. SOŁTYS.

O NAUCE ŚPIEWU W SZKOŁACH.

Luźne uwagi.

O wprowadzeniu obowiązkowej nauki śpiewu do szkół średnich mówiło się już wiele. Zwołano w tym celu naradę przeróżnych osobistości do Namiestnictwa i wysłuchano ich zdania. Nie przypominam sobie, żeby ktoś odezwał się z sądem, że nauka śpiewu w szkołach średnich zbyt obarczy ucznia i wejdzie w plan kosztem przedmiotów ważniejszych. Owszem mówiono tam, że, gdy się uzna potrzebę tej nauki, stanie się ona na równi ważna, jak każdy inny przedmiot planu naukowego. Więc rozwodzono się w przeróżny sposób nad tą potrzebą i z punktu widzenia abstrakcyjnego i konkretnego, oświetlano tabelami statystycznemi, czytano szczegółowy materjał naukowy. Panowała i pod tym względem zgodność — jak się okazało — nietylko co do całokształtu ale i co do szczegółów. Przypuszczam, że rada szkolna odniosła wrażenie, że wszyscy sobie tej nauki życzą i zapewne byłaby przyszła do tego, że trzeba zażądać od ministra „by naukę tę wprowadził jako przedmiot przez wszystkich upragniony, po którym dla wychowania młodzieży można było sobie wiele obiecywać". Tymczasem wybuchła wojna światowa, po niej przyszła gospodarka oszczędnościowa odnośnie do Galicji rządu austryjackiego, potem wybuchła wojna ruska. O tem, by wprowadzać nowość do planu nauki, w którym trzeba było raczej myśleć o ciągłych ograniczeniach dla braku sił uczących, dla braku uczniów — wszystko poszło do wojska — i mowy nie było. Teraz, gdy dla oświaty poczęło się tyle robić, nie od rzeczy będzie przypomnieć sobie i rozstrząsnąć sprawę pod nowym kątem widzenia.

Jako główny argument wprowadzenia nauki śpiewu do planu szkoły średniej — obok wpływu wychowawczego — podaje się siłę śpiewu umuzykalniającą. I w istocie można przyjąć jako rzecz stwierdzoną doświadczeniem, że — jeśli idzie o wniknięcie w przedmiot wykonywany i nawzajem o przeniknienie nim istoty wykonującego — to osiąga się to w wyższym o wiele stopniu śpiewając niźli grając na jakimś instrumencie, najmniej zaś grając na instrumencie klawiszowym.

Mamy na myśli śpiewanie umiejętne, poprawne pod względem emisji — żeby uczeń nie męczył się dłuższem śpiewaniem, owszem — czuł przyjemność w łatwości pokonywania trudności technicznej, cieszył się wydatnością głosu, — nadto śpiewanie z myślą, a nie mechaniczne powtarzanie fragmentu melodyjnego po usłyszeniu go z instrumentu lub z ust nauczyciela.

Nie należy jednak poprzestać na teoretycznem skonstatowaniu użyteczności nauki śpiewu w szkołach lecz rozważyć, jak ona w prak-

tyce się przedstawia, a więc w pierwszym rzędzie jaki materjał uczniowski swym dobroczynnym wpływem obejmie.

Przyjąwszy — dla uproszczenia — trzy rodzaje zdolności typowych zauważymy, że u uczniów bardzo uzdolnionych nauka śpiewu najmniej trudności sprawiająca, najmniej też przenika ich istotę, najmniej ich umuzykalnia. Łatwość techniczna stoi w odwrotnym stosunku do odczuwania, powierzchowność idąca w parze z tą łatwością niemal całkiem wyklucza głębsze ujęcie i wniknięcie w przedmiot. Tak więc wprowadzenie nauki śpiewu do szkół średnich minie się często ze swem przeznaczeniem o ile będziemy mieli do czynienia z wielkimi talentami. Zabierze im wiele czasu, który — przypuszczam — najlepiej by obrócili na ćwiczenia sportowe, aby wprowadzić równowagę między stroną duchową a fizyczną — a zapału do muzyki u nich nie obudzi. Są to dzieci albo chorowite z rozbudzoną inteligencją, albo dzieci muzykalnych rodziców, w każdym razie dzieci źle prowadzone czyto z winy swej chorobliwości i idącego za tem pobłażania wychowawców, czyteż z pobłażliwości mającej swe źródło w próżności wychowawców, którym schlebia talent dzieci i zaślepia ich w tym stopniu, że nie sądzą poddać go surowemu wychowaniu, lecz zostawiają go aż do częściowego lub zupełnego zwyrodnienia. Szkoła w tym wypadku mając do pokonania zło wyniesione z domu, najczęściej już zakorzenione głębiej, nie zdoła swym wpływem krzywizny spowodowanej wychowaniem domowem wyprostować. Gdy ponadto przyłączy się i nierównomierność uzdolnienia uczniów jednej grupy kształconej równocześnie, która, im bardziej systematyczną będzie nauka, tem mniej będzie korzystną dla indywidualności wylatujących ustawicznie z cugli i nieokiełznanych, zrozumiemy, że owe wspomniane wielkie talenty ze swego wykolejenia w szkole — w zbiorowej nauce — wyleczone być nie mogą. Ich lekceważenie przedmiotu — wszystko im za łatwe i za nudne — rzecz najbardziej interesująca, potrafią odrzeć z uroku — wpłynie źle na naiwnych wychowanków, którzy mniej bystrzy w pojęciu — zdobywać muszą wiedzę mozolnie i z powodu tego mozołu są przedmiotem lekceważenia, często wyszydzania przez tamtych. Ci drudzy czują swe pokrzywdzenie jeszcze i w tem, że nie potrafiąc osądzić istotnego stanu rzeczy, widzą, jak tamtych lekkomyślność lepsze rezultaty przynosi — niżli ich ciężka praca.

Lecz, pospieszmy dodać, z tych średnio uzdolnionych wyjdą apostołowie sztuki. Nie na genjuszach stoi gmach jej, lecz na mrówczej usilności, kierowanej umysłem niezwichniętym. Fleiss ist Genie! Już czasem w szkole dożyją oni pociechy, gdy ujrzą, że owe lotne talenty nie dorównują im, gdy chodzi o gruntowność, wytrwałość, pogłębienie, a w wysokim stopniu gdy idzie o zrozumienie teorji. W całej ich pracy widać ład, organiczny rozwój, bez żadnych niespodzianek i nadzwyczajności do jakich n. p. należy imponujący ogółowi a nawet muzykom zawodowym słuch absolutny. U największej części z nich brak tego słuchu absolutnego — w szkołach fachowych skrzypkowie tej kategorji uczniów czynią wysiłki i wytężają umysł, by go zdobyć. Inni w swej nie troskającej się i nie frasobliwej naiwności i nie przemęczaniu gorączkowem myśli osiągają go łatwiej. Do zawodu muzycznego potrzebny on, gdyż ułatwia ogromnie pracę i sobie i współpracującym, ale dla szczerej muzykalności niema on najmniejszego znaczenia. Na 10 obdarzonych słuchem absolutnym ani jeden nie jest szczerze muzykalnym, chcąc znaleźć procent trzebaby iść w setki, a tylu znowu obdarzonych na poczekaniu się nie naliczy. Wielu nie zdaje sobie sprawy z tego, że właściwość tę posiada, albo nie umie z niej przez całe długie życie wyciągnąć praktycznej korzyści. Pianiści odróżniają dźwięki fortepianu, skrzypkowie dźwięki skrzypiec i to niemal wyłącznie; dźwięku zaśpiewanego nie rozpoznają, podobnie jak śpiewacy uświadomieni, inteligentni, tylko po zastanowieniu — nucąc pod nosem — rozpoznają dźwięk instrumentu. Śpiewacy widocznie najkorzystniej uposażeni byliby, a zawdzięczaliby tę zdolność usilnej pracy w kursie solfeżu i śpiewu choralnego.

Tak to w pierwszym rzędzie owi mniej zdolni, ten muzykalny stan średni, nie wnosząc do szkoły absolutnych zdolności,. zyskują racjonalne podstawy, jak pracować w przyszłości i na tych podstawach nie spoczywając po ukończeniu studjów, począć dopiero budować całokształt wiedzy organiczny. Wyprzedzą wówczas niechybnie owe wielkie talenty, które im tak imponowały na ławie szkolnej, które im tyle chwil życia i zapału do pracy swą łatwością, egoizmem, zarozumiałością, bez-

względnością, szorstkością zatruły. Dożyją często chwili, gdy „genjalny kolega", który kończy rozwój swego talentu na poziomie literatury tanecznej lub operetkowej, z nieśmiałości wobec dawniej lekceważonego kolegi o muzyce zdania nie będzie mógł wypowiedzieć i z całą uniżonością, bo na pietyzm w jego dekadencji go nie stanie — spoglądać będzie mimowoli ku niemu, jako duchowi wyższemu. Podobieństwo o dziesięciu talentach nie będzie dalekiem od kolegi z szarego końca, teraz podwójnej ilości talentów właściciela, gdyby mu przyszło na myśl spojrzeć i przypomnieć sobie tego, któremu w chwilach zniechęcenia i rozgoryczenia zazdrościł

Najlepszym materjałem w klasach teorji są zatem zdolności średnie. Gdy wielkie zdolności — najczęściej łatwość techniczną mianujemy tem mianem, — przeważnie trudne są do kierowania tak w kursach teorytycznych, jak i w nauce gry na instrumencie, „stan średni" pracuje normalnie i wykazuje wyniki najczęściej bardzo dobre. Tamci z powodu łatwości pojęcia i wykonania z czasem stają się bezmyślnymi i najmniejszego trudu zadać sobie nie chcą, by rzecz zrozumieć idą po linji najmniejszego oporu. Myśl ich zwolna pokrywa rdza, wola tępieje, a tylko pewność techniczna przyświeca im tak jaskrawo, że ich zaślepia i usuwa z przed ich oczu koniec nie wesoły, ku któremu zdążają po wypadkowej sił, jakim rozwój ich podlega. Ci pracując mozolnie, mając do zwalczania trudności techniczne i słuchowe zmuszeni są do myślenia, bo tylko w niem widzą radę przeciw niedomogom swej natury. Dla nich to nauka śpiewu jest środkiem zbawiennym główną pomocą w rozwoju muzykalności, jej też chwycić się winni jak deski ratunku i pewni być powinni, że ich nie zawiedzie.

Tak ma się rzecz w szkole fachowej muzycznej, zaś na szczupłym terenie muzyki w szkole średniej, punkcie na którym zadania obu szkół się stykają, ten średni rodzaj talentów będzie podporą chóru. Śpiewacy chórowi, jak dzielni szeregowcy, spełnią swe zadania nietylko sumiennie ale z zapałem i w nagrodę wyniosą wspomnienie nigdy niezatarte szlachetnej sztuki, która krzepiła ich na ławie szkolnej i dała im podstawy muzykalne. Na nich śmiało będą mogli budować dalszy swój rozwój muzyczny, czy jako fachowi muzycy, czy jako amatorowie, zasilający zrzeszenia śpiewackie swym głosem, muzykalnością zapałem, karnością, spełnianiem sumiennem dobrowolnie przyjętych obowiązków.

(Dokończenie nastąpi.)

Dr. JÓZEF REISS.

J. N. HUMMEL W WARSZAWIE W R. 1828.

Pobyt Hummla w Warszawie zaciekawia zarówno historyka muzyki, jak i historyka literatury, albowiem wiąże się z nim nazwisko Szopena i Maurycego Mochnackiego. Wpływ Hummla na Szopena jest rzeczą powszechnie znaną; przebija się on zarówno w Rondach, jak i w Koncertach, zwłaszcza w Koncercie e-moll, gdzie są reminiscencje z Hummlowskiego Koncertu fortepianowego a-moll op. 85. Mochnacki zaś jako redaktor „Gazety Polskiej" i jako doskonały pianista pisał recenzje z koncertów i dał hasło do polemiki o Hummla w prasie warszawskiej. O sporze tym wspomina F. Hoesick w pierwszem wydaniu biografji Szopenowskiej (z r. 1903. Tom I. str. 373.), lecz najbardziej charakterystycznego artykułu, t. j. recenzji Mochnackiego nie przytacza. Nie umieścił jej również Artur Śliwiński w wydanych artykułach dziennikarskich Mochnackiego [1]) mimo, że przedrukował tam recenzje o Lipińskim, o Paganinim, o operach i inne; a właśnie artykuły o koncertach Hummla są może najcenniejsze dla charakterystyki Mochnackiego jako wytrawnego znawcy, piszącego o muzyce. Artykuły Mochnackiego wywołały w Warszawie olbrzymią wrzawę, naraziły go na liczne napaści osobiste; w rok później (1829) w czasie sporu o Paganiniego i Lipińskiego wypominano mu jeszcze jego „świętokradcze" sądy o Hummlu. [2])

Hummel był wówczas jednym z najsławniejszych kompozytorów i wirtuozów. Urodzony w r. 1778 był uczniem Mozarta i stał się wraz z Clementim, Cramerem i Moschelesem przedstawicielem nowego stylu fortepianowego i nowej techniki. Do bezpośrednich

---

[1]) M. Mochnacki. Pisma, poraz pierwszy edycją książkową objęte. Lwów 1910.

[2]) Patrz drukujące się obecnie w „Przeglądzie Muzycznym" (Warszawa) materjały źródłowe: „Paganini w Warszawie w r. 1829".

jego uczniów należeli: Henselt i Ferd. Hiller. Główna epoka twórczości Hummla przypada na jego pobyt we Wiedniu; stąd powołano go jako nadwornego dyrygenta do Stuttgartu, a następnie do Weimaru. Wtedy to właśnie (1819 do 1832 t. j. do roku śmierci) podejmował jako pianista dalekie podróże artystyczne po Francji, Anglji i Rosji, wszędzie witany owacyjnie i dobrze już znany jako kompozytor. Z licznych jego kompozycji trwałą wartość posiadają: Koncerty fortepianowe, zwłaszcza a-moll op. 85. i h-moll op. 89., ronda, sonaty, warjacje i septet; jego wielka szkoła fortepianowa była przez dłuższy czas wzorem.

Popyt na kompozycje Hummla w czasie jego pobytu w Warszawie był bardzo wielki; wszystkie „handle muzyczne“: K. L. Magnusa, A. Brzeziny, Fr. Klukowskiego ogłaszały, że mają na składzie „wszystkie kompozycje Pana Hummla, teraz w Warszawie bawiącego“, a nadto przyjmowały prenumeratę na jego szkolę fortepianową, mającą się wówczas ukazać u Haslingera we Wiedniu.

W piątek 11. kwietnia 1828 r. odbył się pierwszy koncert Hummla w Warszawie w sali ratuszowej. Bilety po 18 zł. sprzedawano — rzecz dziwna — w jego mieszkaniu na Krakowskiem przedmieściu w domu Potockich. [1]) Ten pierwszy Koncert zbytnio nie pociągnął; przybyło zaledwie 95 osób.

Następnego dnia ukazało się w „Kurjerze warszawskim“ następujące sprawozdanie:

„Kompozycje muzyczne Hummla oddawna wsławiły jego imię, z dzieł swych był już znany i wielbiony w stolicy Polski. Wczoraj znawcy i lubownicy muzyki, obecni w Warszawie, usłyszeli granie tego znakomitego mistrza. W pismach publicznych ilekroć wspomniano o Hummlu, zawsze uwielbiano jego wzniosły talent; chwalić go, jestto powtarzać uwielbienia, a wczorajsze wykonanie jego koncertu, szczególniej zaś jego *improwizacji* w czem jest nadzwyczajnym i można mówić *jedynym*, dowiodły, że wszelkie pochwały były sprawiedliwe i najzasłużeńsze. Wczorajsze zgromadzenie było świetne, a niezawodnie będzie równie liczniejsze, gdy wirtuoz poda sposobność, aby wszelkie stany tutejszych mieszkańców mogły go słyszeć i ponowić te rzęsiste oklaski, jakimi wczoraj został okryty“.

[1]) „Gazeta Polska“. Nr. 99.

Inaczej, bo krytycznie i nie bez sceptycyzmu zapatrywał się na grę Hummla Maurycy Mochnacki, który (w „Gazecie Polskiej“ z dnia 13. kwietnia) tak je scharakteryzował:

„Pan Hummel wykonywał dzieła własnej kompozycji, której zalety oceniono i przyznano w całej prawie Europie. Możnaby powiedzieć, że lepiej jeszcze komponuje niż egzekwuje to, co sam napisał. Gra tego sławnego artysty jest prawdziwie niemiecka, równogładka, regularna, prędka bez metody i cieniowań.

Z tem wszystkiem improwizacja, której zaczęcie było nadzwyczaj śmiałe, w której wszystkie przejścia były mistrzowskie, w której bardzo trudną fugę szczęśliwie rozwinął, a przeszedłszy z niej do tematów angielskiego tańca i chóru strzelców z „Frejszyca“, całość ozdobił przyjemną rozmaitością, w tej improwizacji — mówię — zadziwił obecnych“.

W tydzień po pierwszym koncercie odbył się znowu w piątek dnia 18. kwietnia drugi koncert w teatrze narodowym. Przybyło już 700 słuchaczów, by podziwiać grę Hummla, a zwłaszcza jego dar improwizacji. Sprawozdawca „Kurjera warszawskiego“ pisał w sposób, rozbrajający naiwnością:

„Każdą część wczorajszego koncertu, każde solo, wykonywane przez Hummla, okrywano rzęsistymi oklaskami, powtarzanymi z uniesieniem. Wirtuoz w improwizacji wczoraj jeszcze bardziej zachwycił słuchaczów niż pierwszym razem; fugi, akordy, śmiałe przejścia połączał z motywami ulubionych śpiewek Mozarta i częścią wspaniałej uwertury „Ifigenii“ Glucka, między któremi odezwał się wesoły Krakowiak w kilkunastu przemianach. Powszechny odgłos słuchaczów (!) zaświadczył o ogólnem zadowoleniu.

Na zarzuty Mochnackiego sprawozdawca „Kurjera“ nie reagował; natomiast w „Gazecie Warszawskiej“ [1]) pojawił się artykulik, podpisany literą T., zwrócony przeciw Mochnackiemu:

....„Jeżeli śmieszną zdałoby się nam rzeczą, gdyby ktoś w Warszawie chciał sobie jałową zadawać pracę w wychwalaniu zalet tego wielkiego wirtuoza, pytam się, cobyśmy pomyśleli o tym, któryby zupełnie przeciwną obrał drogę, któryby nie wielbicielem, lecz krytykiem chciał być tego najpierwszego w swoim rodzaju wieku

[1]) Nr. 107. dn. 20. kwietnia.

naszego artysty? Wstrzymamy się w odpowiedzi na powyższe zapytanie, pomnąc, że nieszczęście chciało, ażeby w jednem z pism warszawskich zjawił się ktoś, co Hummla grę poprawiać zamierzył, a miłość prawdy, uczucie delikatności, chęć obronienia honoru grzecznej stolicy Polski za dalekoby nas w tej mierze powiodły; niech odgłos powszechnego nieukontentowania zastąpi nas w tej mierze. Oby sam Hummel na rozśmianiu się ze swego recenzenta poprzestał i oby zachwycenie, jakie talent jego sprawił na słuchaczach w czasie drugiego koncertu, przekonało go o prawdziwym guście Warszawy". *T.*

Na to odpowiedział Mochnacki w „Gazecie Polskiej" z dnia 22. kwietnia:

„W jednej z gazet tutejszych zrobiono pismu naszemu zarzut z powodu p. Hummla, jakoby poprawiać zamierzało grę tego sławnego artysty i że niby przez to obraziło honor stolicy Polski. W odpowiedzi na spomniany zarzut wypada naprzód uwiadomić pana T., że honor stolicy nigdy nie zależał ani zależy teraz od reputacji przejeżdżających artystów, a zatem, że ten honor nie wymagał, aby go p. T. tak gorliwie bronił; a powtóre, że Gaz. Pol. nigdy nie zamierzała poprawiać gry p. Humla. Że p. T. źle zrozumiał artykuł Gaz. Pol., to nie jest winą tego pisma. Podzielając powszechne podziwienie, jakie wzbudza kompozycja p. Humlą, nie ubliżyliśmy mu zapewne wyrażeniem, że tej kompozycji nie wyrównywa exekucja. P. Humel słynie w Europie z pierwszej nie z ostatniej, jakkolwiek zresztą zadziwiająca jest jego improwizacja. Znawcy podzielają to zdanie Gaz. polskiej; nie wątpimy, że je przyzna nawet sam p. Humel, roztrząsnąwszy nieco pilniej znaczenie spomnianych wyrazów... Zresztą wolno jest ogłaszać takie zdanie o talentach zagranicznych, jakie kto o nich poweźmie i tym tylko nie godzi się wyrokować w tej mierze, którzy jak o wielu innych rzeczach, tak i o grze na fortepianie żadnego nie mają wyobrażenia".

W sprawie tej zabrał głos również i najpoważniejszy obok Elsnera muzyk w Warszawie, Karol Kurpiński w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego".[1]) Artykuł jego, podpisany inicyałami K. K. zajął się najpierw oceną Humla jako kompozytora, a następnie omówił jego grę jako pianisty i zakończył zdaniem, wymierzonem przeciw Mochnackiemu:

„Hummel wydobył z fortepianu wszelkie wdzięki jemu właściwe, a z wysokiem Jeniuszem dołączając do niego orkiestrę, postawił ten rodzaj na punkcie prawdziwej doskonałości. Mamy dziś oprócz niego mnóstwo pisarzy na fortepiano; w ich tworach są także piękne myśli, wiele mechanizmu; lecz ta masa harmonii utworzona z różnorodnych instrumentów, któraby nie przykrywała, ale owszem podsycała brzmienie nie śpiewnego narzędzia, jest tajemnicą, do której podwoi jeden tylko p. Hummel klucz posiada. On to w tym względzie stanowi epokę, a twory jego na zawsze będą wzorowemi. Takim p. Hummel jest kompozytorem.

Lecz odbierzmy mu na chwilę zaszczyt kompozytora i sądźmy go tylko jako wykonawcę. Instrument fortepiano ponieważ jest organem, pozbawionym śpiewności, ma tę niedogodność, że gdy przyjdzie na nim przemówić w miejscu obszernem i napełnionem słuchaczami, wkrótce staje się przez swoją jednostajną brzmienność coraz nudniejszym. P. Hummel na tym instrumencie jest mówcą, którego każdy bez natężenia słuchu zrozumieć musi. Każda fraza, każdy perjod, każdy kwiatek, każdy najdrobniejszy szczegół i wszelkie najtrudniejsze przejścia, z taką wyraźnością i precyzyą są oddane, że ciągle słuchacza w równem utrzymują zachwyceniu, owszem, coraz bardziej go porywają, czego dowodem jest powszechny zapał, z jakim nasza publiczność tak często przyklaskiwała wielkiemu mistrzowi.

Cóż powiemy o jego improwizacji? Tu pojęcie przechodzi, jak może myśl człowieka łącznie z mechanizmem palców w jednem mgnieniu oka tyle piękności stworzyć i razem z taką dokładnością wydać, a następnie w takim porządku rozwijać trafem zabłyśnięty zaród! Któżby nie był przejęty uwielbieniem dla takiego Jeniuszu! Tak jest, P. Hummel gdzie tylko dał się słyszeć, wszędzie te nader zasłużone odbierał uwielbienia. I któż to pomiędzy nami jest *ten*, który z ujmą naszego narodu śmiał w piśmie publicznem powiedzieć, że p. Hummel gra bez metody?[1]) *K. K.*

Mochnacki odpowiedział z godnością i w sposób rzeczowy:[2])

[1]) Nr. 95 z dn. 22. kwietnia.

[1]) Kto?... Gazeta Polska (Nr. 103.) P. R. G.

[2]) Gaz. pol. Nr. 114. dn. 24. kwietnia.

„Dzienniki nasze coraz głośniejszą wrzawę sprawują z powodu wzmianki w „Gaz. Pol.“ o pierszym koncercie p. Hummla. W jednym z tych dzienników cyfra K. K. na końcu artykułu umieszczona zwraca całą naszą uwagę. Podpis ten oznacza autora, znanego w świecie literackim, a słynącego w świecie muzykalnym ze znakomitych utworów własnej kompozycji Godzisz się dać wiary, żeby i ten znawca, rodak miał opacznie myśl naszą zrozumieć? Jakożkolwiek bądź nieco rozważniej odpowiedzieć mu potrzeba.

Jak wiadomo, sztuka grania na fortepianie najwyższe ukształcenie swoje i udoskonalenie winna Clementiemu i uczniom jego Fieldowi Klenglowi i in. nie mówimy o kompozycji, lecz o samej wyłącznie *exekucji*. Ci wirtuosi utworzyli szkołę nową, zupełnie różną od niemieckiej, wydoskonalonej przez *Cramera, Millera, Hummla* itd. Pierwszą cechuje deklamacja we frazowaniu, wytworność kunsztowna dykcji i cieniowanie, w którem uczucie i imaginacja artysty, jak na malownem tle się przebijają; drugą znamionuje biegłość w mechaniźmie i łatwość w pokonywaniu największych trudności. Pierwsza piękną metodą w exekucyi, druga zaletami samej kompozycji odznacza się.

Szanowny autor K. K. spomina w jednej z gazet naszych o wadze fortepianu, że jest pozbawiony rozciągłości tonów i prawdziwej śpiewności; lecz zapomniał spomnieć, że tej wadzie zaradził Clementi przez udoskonalenie instrumentu wynalazkiem mechaniki, zupełnie różnej od mechaniki wiedeńskiej czyli niemieckiej. Wiedeńska mechanika nie dawała łączyć i kojarzyć tonów. Lecz zapomocą angielskiej mechaniki łatwo tego dokazać można; o czem wszystkich znawców przykład Fielda najdokładniej przekonywa.

Zastosujmy teraz to postrzeżenie do p. H u m m l a. Nie zaprzeczamy jej precyzyi, delikatności i wyrazistości. Lecz p. Hummel nie nasladuje śpiewu na fortepianie. U niego tony nie łączą się ze sobą przeciągłem brzmieniem. Gra tego wirtuoza musi być mniejwięcej *ucinkowa*, ponieważ używa wiedeńskich fortepjanów, których mechanika nie pozwala ciągłego śpiewu i tej rzewności zachwycającej, która tak wydatnie charakteryzuje grę Fielda i innych uczniów Clementiego.

Mówiąc, że p. Hummel nie ma metody włoskiej Clementiego i Fielda, że ekzekucja jego jest niemiecka, regularna, szybka, bardziej celującą mistrzowską biegłością w mechaniźmie niż cieniowaniem i kolorytem, cóż powiedzieliśmy niezgodnego z prawdą, sprzecznego z naturą rzeczy, ujmującego reputacji tego artysty albo przeciwnego wyobrażeniu o różnicy dwóch szkół, którą stwierdzają postrzeżenia najbieglejszych znawców, którą nawet wyjaśnia literatura muzykalna? Prosimy Pana K. K., ażeby wziął pod rozwagę to wszystko, co przytoczyliśmy na poparcie naszego zdania.

Z prawdziwym żalem przekonaliśmy się z artykułu Szanownego autora, że i on uważa takie zdanie za k r z y w d ę w y r z ą d z o n ą h o n o r o w i n a r o d u p o l s k i e g o. Według naszych wyobrażeń ten tylko ujmuje narodowi naszemu, kto honor jego na tak małych rzeczach zasadza. Cóż ma cześć całego narodu spólnego z takiem lub innem mniemaniem o grze Hummla? Nie szafujmy nieopatrznie tak ważnemi słowy. Oby tylko takie wyobrażenia o zagranicznych talentach a nic innego nie ubliżało sławie rodaków i rodzinnej ich ziemi! Zresztą możnaby ubliżyć nie honorowi ale raczej zdolności narodu polskiego w ocenianiu zagranicznych talentów zbytniem wychwaleniem tego, co nie zasługuje na szczególne pochwały. Cudzoziemcy nawet dziwiliby się, gdybyśmy kompozycji p. Hummla nie przyznawali pierwszeństwa przed ekzekucją.

Na ostatek wyraz „*śmiał*“ w piśmie Szanownego autora jest cokolwiek za śmiały. Wyraz ten uwłacza wolności ogłaszania zdań powziętych. Słowem, wyraz ten nie powinienby się znajdować w piśmie tak światłego znawcy.

„I któż jest pomiędzy nami *ten*, który z ujmą naszego narodu powiedzieć *śmiał* w gazecie, że P. Hummel gra bez metody“.

Ten wyraz *śmiał*, jakże źle brzmi w ustach autora! Powiedzmy, że się wymknął niechcący, bez rozmysłu i bez zastanowienia. Tym tylko sposobem usprawiedliwić go można“.

Na tem burza dziennikarska ucichła i zaprzestano dalszych polemik. Hummel bawił w Warszawie jeszcze dwa tygodnie, w ciągu których dał dwa koncerty: 25. kwietnia i 2. maja w piątek, gdyż w ten dzień w teatrze narodowym nie grano. O trzecim koncercie zamieścił tylko „Kurjer warszawski“ z dnia 26. kwietnia krótkie sprawozdanie:

„Lubownicy muzyki mieli wczoraj nader przyjemny wieczór. Nowy koncert, będący jeszcze w rękopisie, pierwszy raz słyszany w tej

stolicy, bardzo się podobał. Hummel odbierał liczne i zasłużone oklaski jako kompozytor i wirtuoz. Warjacje kompozycji tego mistrza ze śpiewem i towarzyszeniem skrzypiec tudzież basetli przyjęto z powszechnem zadowoleniem, a nadewszystko improwizacyę, w której ożywiał i rozweselał ulubiony mazur. Oddano sprawiedliwość licznemi oklaskami talentom JP. Bielawskiego, Cymermana, Licau i Dorwila. Słuchaczów znajdowało się: 750".

Przed ostatnim koncertem umieściły dzienniki następującą notatkę:

„Ostatni koncert JP. Hummel przed odjazdem z tej stolicy da w przyszły piątek (2. maja) w teatrze narodowym. Między rozmaitemi dziełami wykonanym będzie wielki hymn z chórami jegoż kompozycji.

JPan Hummel uprasza amatorów, aby gdy tego wieczora siadać będzie przy fortepianie dla wykonania improwizacji, przysłali mu na scenę wypisane tema z jakichbądź śpiewów i muzyk z których życzą, aby się składała jego improwizacja".

Z niecierpliwością oczekiwano tego koncertu ze względu na tematy do improwizacji. Podano ich trzy: romans, „często śpiewany na tutejszej scenie francuskiej przez pannę Constans", kilka różnych urywków i tzw. „Chmiel" czyli taniec, zwykle w naszym kraju, grywany w czasie wesela przy oczepinach panny młodej. Słuchaczów było 580". [1])

O wykonaniu zaś pisał Mochnacki [2]) w ten sposób:

„Improwizacja, którą p. Hummel na wczorajszym koncercie swoim wykonał, wzbudziła największe w obecnych zadziwienie. Stosownie do życzenia tego wirtuozy (!) nadesłano mu kilka popularnych tematów; artysta przejrzał je, ułożył w pewien porządek, a następnie zaczął wszystkie rozwijać ozdobnie i z łatwością.

Rozmaicenie pierwszego tematu poprzedziła introdukcja, nadzwyczaj śmiała i świetna. Tym sposobem ze wszystkich tematów utworzył p. Hummel całość prawdziwie wspaniałą. Tylko głęboka znajomość teorji, połączona z nadzwyczajną biegłością mechanizmu mogą ziścić podobny cud na fortepianie. Gdyby to samo drukiem ogłoszone zostało, co p. Hummel wczoraj improwizował, jużby dzieła takie umieścić należało w poczet znakomitych kompozycji".

[1]) Kurjer warszawski z dn. 3. maja.
[2]) Gaz. pol. dn. 3. maja.

LIST Z WIEDNIA.

Ani wielki przewrót państwowy, ani klęska militarna, gospodarcza i finansowa, ani też ogólna depressja nie wpłynęły ujemnie na ruch muzyczny Wiednia. Przeciwnie, zauważyć się daje żywiołowy pęd w urządzaniu coraz większych, wspanialszych festywalów muzycznych; ilość koncertów wzmogła się do rozmiarów berlińskich. Gdy się weźmie pod uwagę, iż wszystkie sale są przepełnione, można prawie mówić o paroksyzmie koncertowym publiczności wiedeńskiej

Ta linja ma najlepsze widoki spotęgowania się, gdyż nastąpiły tu wielkie, korzystne zmiany zarówno w świecie operowym jak i koncertowym. Największą senzację ale zarówno i najpoważniejszym nabytkiem dla świata muzycznego Wiednia, jest bezsprzecznie objęcie dyrekcji opery przez Ryszarda Straussa. Potężny ten artysta i genjalny kompozytor ma wielkie dane ku temu by przywrócić operze wiedeńskiej jej dawny blask epoki Malerowskiej. Szczęśliwie się też trafiło, iż pierwsze jego występy jako dyrygenta odbyły się podczas uroczystości 50-letniego jubileuszu gmachu operowego. Cały szereg arcydzieł literatury operowej począwszy od „Alcesty" Glucka aż do ostatnich utworów R. Straussa, wystawiono starannie, niektóre zaś z rozmachem i polotem. Tylko wykonanie VIII. symfonji Mahlera, danej jako zakończenie festywalu zawiodło oczekiwania. Poraz drugi można się było przekonać jak nieodpowiednią ramą dla tego przepięknego dzieła jest scena, albowiem chóry są przykryte a tem samem brzmią słabo, matowo w przeciwieństwie do orkiestry. Pomimo, że jako dyrygenta nie można Schalka zaliczyć do potężniejszych mistrzów pałeczki, nie można mu odmówić zasług na polu administracyjno-dyrektorskiem. Za jego rządów wystawiono genialnej budowy dzieło Pfitznera „Palestrina". W ogólnym nastroju przypominająca „Parsifala", jest ta opera bezsprzecznie objawem niezwykłej potęgi twórczej, a choć nieco monotonna w treści jest ona niewątpliwie owocem prawdziwego natchnienia. Wystawiono ten utwór z niesłychanym przepychem i pieczołowitością pod kierunkiem autora.

Objęcie rządów opery przez R. Straussa zakłóciło znać wewnętrzny spokój Weingartnerowi, począł bowiem czynić starania u rządu

aby utworzył posadę intendanta dla obu teatrów excesarskich, oczywiście ofiarowując swoje usługi jako intendanta, gdy zaś ten projekt nie doszedł do skutku, objął dyrekcję Volksopery. Dla tej zaniedbanej instytucji nastąpi niezawodnie nowa epoka pomyślnego rozwoju.

W świecie koncertowym również zaszły zmiany: Dotychczasowy kierownik „Tonkünstlerów" słynny i ulubiony Oskar Nedbal ustąpił ze swego stanowiska a jego miejsce zajmie Wilhelm Furtwangler — młody o niezwykłej inteligencji dyrygent, który tu kilkakrotnie święcił tryumfy. Dotychczasowy dyrygent konzertvereinu Ferdynand Löwe objął dyrekcję Akademji muzycznej, która (nawiasem mówiąc) postanowiła zniemczyć personal nauczycielski; z tego powodu musieli ustąpić ze swego stanowiska słynny profesor Sevcik oraz Jerzy Lalewicz.

Löwe ma ponoś wkrótce oddać pałeczkę dyrektorską Oskarowi Friedowi, który dwukrotnym występem porwał słuchaczy swym ognistym temperamentem i oryginalnością interpretacji. Przypomina on Bruna Waltera, który wykonaniem kilku symfonji Mahlera szczególnie zaś drugą zgotował nam wspaniałą ucztę artystyczną. W tym sezonie można było bez przesady mówić o niezwykłym kulcie dla Mahlera — gdyż symfonje jego dosięgły największej liczby wykonań. Nie zaniechano też i innych twórców. Ruchliwa dyrekcja Hellera urządziła aż trzy festywale: Beethovena, Brucknera oraz Brahmsa.

Wieczory Beethovenowskie odbyły się dopiero w czerwcu. Przyczyniło się do przedłużenia sezonu koncertowego w znacznej mierze pozostanie orkiestry przez całe lato we Wiedniu; zespoły orkiestrowe Konzertvereinu i Tonkünstlerów połączyły się, stwarzając na własne ryzyko drużynę symfoniczną pod dyrekcją Antona Konratha i dając co tydzień koncerta w sali Konzerthausu.

Wracając do zmian w akademji muzycznej muszę zanotować ostatnią wiadomość, mianowicie, iż dotychczasowy kierownik „szkoły mistrzów" (Meisterschule) Emil Sauer ustępuje ze swego stanowiska; ulegając życzeniom personalu nauczycielskiego postanowiła dyrekcja skasować zupełnie tę klasę zarówno dla fortepianu jak skrzypiec.

O Polonji artystycznej nie da się wiele powiedzieć. Doroczne występy Dębickiej, Lierhamera i Lalewicza cieszyły się zwykłem powodzeniem. Ostatnio odbył się wieczór operowy uczniów i uczenic prof. Mieczysława Horbowskiego. Jego wielkie zasługi pedagogiczne nie od dziś dnia datują: cały szereg pierwszorzędnych artystów zawdzięcza mu swoje wykształcenie wokalne. Tym razem wystawił kilka niepospolitych talentów, a że głosy są nieskazitelnie postawione, można więc tym młodym adeptom wróżyć świetną przyszłość artystyczną.

Wiedeń, w czerwcu 1919.

Juljusz Wolfsohn.

LIST Z KRAKOWA.

Muzycy tutejsi krzątają się około organizacji. Dotychczas powstała organizacja nauczycieli i nauczycielek prywatnych, mająca na celu obronę interesów ogółu nauczycielstwa. Muzycy-instrumentaliści utworzyli „Związek muzyków polskich" pod przewodnictwem p. B. Kopystyńskiego. Związek powołał do życia orkiestrę symfoniczną, złożoną z 90 muzyków; utrzymanie będzie zależało od stanowiska, jakie zajmie miasto, gdyż tylko wydatna subwencja stała lub umiastowienie orkiestry może stworzyć warunki dla jej trwałego bytu. Pierwszy koncert symfoniczny orkiestry związkowej pod kierunkiem utalentowanego dyrygienta i kompozytora Marjana Rudnickiego złożył dowody jaką cenną zdobyczą kulturalną jest dla Krakowa ta orkiestra. Z energią zabrali się również organiści do pracy nad organizacją. Położenie ich wymaga istotnie bezzwłoczniej i radykalnej zmiany; żyją oni bowiem we warunkach, urągających najelementarniejszym wymaganiom; duchowieństwo nie daje im stałej płacy, odmawia im ubezpieczenia na starość i korzyści z gruntów kościelnych; organiści żyją właściwie z łaski parafian! Konieczną jest rzeczą, by sprawą tą zajął się rząd i sejm. Muzycy zdobyli ważną placówkę: oto przy Delegaturze Ministerstwa dla sztuki i kultury utworzono Sekcję muzyczną, jako organ doradczy, złożony z przedstawicieli instytucji i towarzystw muzycznych. Zarząd Sekcji ukonstytuował się, wybierając na przewodniczącego Dr. Józefa Reissa; zaś zastępcą został p. S. Giebułtowski, sekretarzem p. S. Bursa. Referentem muzycznym przy Delegaturze jest p. Bolesław Raczyński. Po długich staraniach, uzyskał Kraków własną komisję egzamina-

cyjną dla kandydatów na nauczycieli. Komisja ta złożona w połowie z nauczycieli Konserwatorjum, a w połowie z nauczycieli Instytutu muzycznego odbyła już egzamin pod przewodnictwem p. Klary Czop-Umlaufowej, uznając 4 kandydatki za dojrzałe, zaś jedną przeznaczyła do egzaminu poprawczego.

Ruch muzyczny Krakowa jest obecnie niezmiernie słaby; ożywia go tylko opera, zorganizowana przez zasłużone Towarzystwo operowe. Przedstawienia odbywają się w Teatrze miejskim; mimo usilnych starań i nieustannych wezwań prasy miasto nie chce stworzyć stałej opery mimo, że Towarzystwo operowe wszystko ku temu przygotowało. A jak potrzebna dla Krakowa opera, dowodem tego są wysprzedane przedstawienia; bilety trzeba zdobywać z trudem; kto nie dociśnie się do kasy, przepłaca bilety, nabywając je w „pasku", byle tylko dostać się na przedstawienie: podobno loża, kosztująca 100 koron przy kasie, kosztuje w pasku 800 koron!

Sezon operowy, prowadzony przez Towarzystwo, jest znakomity; tak dobrej opery Kraków dotąd nie posiadał: część orkiestry sprowadzono z opery warszawskiej, w gościnie śpiewają pierwszorzędne siły, jak Mokrzycka, Gruszczyński, Łowczyński, nadto biorą udział wszystkie miejscowe siły, między któremi są śpiewacy tej miary jak: Aleksandra Szafrańska, niezrównana jako Carmen, Wanda Hendrichówna, Adam Ludwig i tyle innych, że każdą operę daje się za każdym razem w zmienionej obsadzie. Chór wcale dobry, jakkolwiek słabszy niż w latach poprzednich; być może, że zepsuły go nadmierne pochwały, jakich mu dawniej nie szczędzono! Szwankuje tylko strona dekoracyjna i kostjumy, które po żmudnych staraniach wypożyczyło Towarzystwo aż w Stanisławowie!

Dr. Józef Reiss.

TARYFA MINIMALNA
opłat za nauczanie muzyki.

Polski Związek muzyczno-pedagogiczny na I. Walnem zgromadzeniu we Lwowie dnia 22. lipca b. r. przyjął i zatwierdził taryfę lekcji muzyki wypracowaną przez wydział Związku. Taryfa przedstawia się następująco.

1. Nauczycielki początkujące lub uczenice udzielające nauki gry instrumentalnej pobierają za godzinę najmniej koron 6, co przy trzech kwadransowych lekcjach tygodniowo czyni miesięcznie koron 18.

2. Nauczycielki i nauczyciele o kwalifikacjach wyższych pobierają za naukę gry instrumentalnej:

a) kurs elementarny 10 koron za godzinę czyli 40 koron miesięcznie;

b) kurs średni 15 koron za godzinę czyli 60 koron miesięcznie;

c) kurs wyższy 20 koron za godzinę czyli 80 koron miesięcznie.

3. Lekcje śpiewu o 20% wyżej.

4. Teorja, przygotowanie do państwowych egzaminów 30% wyżej.

5. Lekcje w domu uczenicy 25% wyżej (zamiast 6 K — 7 K 50 — zamiast 10 K — 12 K 50 h i t. d.).

6. Dyrekcje szkół muzycznych i konserwatorjów mają prawo od tych kwot potrącić dla siebie 20% na koszta administracji. Honorarjum nauczyciela w szkole powinno zatem wynosić bez dalszych potrąceń prócz funduszu pensyjnego, podatku dochodowego i t. p.

Dla początkujących nauczycielek conajmniej 14 K 50

dla ukwalifikowanych, za kurs	elementarny	32 K
„ „	średni	48 K
„ „	wyższy	64 K

licząc miesięcznie od ucznia.

7. Należytość miesięczna ma być płatna z góry zarówno w szkole jak przy lekcjach prywatnych.

8. Umowy mają być zawierane conajmniej na 1 miesiąc z 14-dniowem wypowiedzeniem.

9. Lekcje opuszczone z winy nauczyciela mają być oddawane, opuszczonych przez ucznia nauczyciel nie jest obowiązany oddawać.

10. Święta rzymsko-kat. obowiązują obie strony. Święto Bożego Narodzenia obejmuje dzień 24. grudnia aż do 1. stycznia włącznie, Wielkanoc od W. Środy do wtorku po świętach włącznie.

Taryfa powyższa jest minimalną t. j. podaje ceny i warunki najniższe, do których nauczycielki i nauczyciele powinni się we własnym dobrze zrozumianym interesie jak najściślej stosować. Wyjątkowe wypadki mogą rzecz prosta, zachodzić niekiedy, gdy nauczyciel napotka u ucznia jakiś najzupełniejszy brak środków lub niezwykły talent zasługujący na pomoc. Podobnie i publiczność ma obowiązek stosować się do taryfy i nie wymagać od nauczycieli pracy poniżej tych skromnych cen minimalnych, a zarówno obowiązane są szkoły i pensjonaty świeckie i klasztorne. Nie należy też podanej taryfy rozumieć w ten sposób, jakoby wyższe ceny lekcji miały być niedopuszczalne. Każdy nauczyciel stosownie do kwalifikacji swojej, doświadczenia, praktyki, wziętości i imienia — ma prawo stawiać wymagania według własnej oceny; Związek zaś, uchwalając taryfy, miał na oku jedynie ochronę interesów tych nauczycielek i nauczycieli, którzy nie zdoławszy się jeszcze wybić na pierwszy plan, padają często ofiarą konkurencji, lub bezwzględności pracodawców.

Cała dobrze myśląca, uczciwa część publiczności naszej, powinna też stanąć po stronie

Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego, stosować się do nich i popierać je z przekonaniem.

W szczególności do uchwały tej powinny się jak najściślej zastosować te młode osoby, które mając utrzymanie w domu rodziców czy to dla nabycia praktyki, czy dla przysporzenia sobie niewielkiego dochodu przeznaczonego na drobne wydatki, rozrywki etc. dają po cenie bylejakiej. Otóż tym nie wolno zapominać o tem, że istnieje cały zastęp nauczycielek utrzymujących się z lekcji wyłącznie, i że obniżając cenę wyrządza się im dotkliwą krzywdę, odbiera poprostu chleb.

Z WARSZ. ZWIĄZKU MUZYKÓW.

„Monitor Polski" z dnia 3. czerwca 1919, L. 122:

Dnia 19. maja r. b. za pośrednictwem Min. Pr. i Op. Społ. zawarta została umowa zbiorowa między Warsz. Związkiem Muzyków a właścicielami kabaretów na następujących zasadach:

Umowa zawiera się na rok z obowiązującem 3 miesięcznem wymówieniem na mocy orzeczenia Komisji Kwalifikacyjnej. Za czas trwania przerwy (nie dłużej, niż 3 miesiące) muzycy otrzymują połowę płacy. Minimum płacy wynosi za pracę 4 i pół godzin dziennie: dla solisty skrzypka i fortepianisty po marek 35, dla pierwszych głosów 27 mk., dla drugich głosów 24 mk., dla fisharmonji mk. 25. Każda dodatkowa godzina jest płatna po 5 mk. od osoby. Zespół obowiązuje jedna próba tygodniowo, nie dłuższa, niż 2 i pół godzin, pianistę obowiązuje nadto tygodniowo 7 i pół godzin próby. Próby dodatkowe płatne są po 4 mk. za godzinę.

Kabarety rozporządzające do 200 miejsc — trio, do 300 miejsc — kwartet, do 400 miejsc — kwintet, do 500 miejsc — sekstet, do 500 do 800 miejsc — oktet, od 800 do 1000 miejsc — orkiestra z 12 osób, powyżej 1000 miejsc — orkiestra z 17 osób.

Przyjmowanie muzyków winno się odbywać za pośrednictwem Związku Muzyków; tylko w braku wykwalifikowanych członków w Związku, firmom przysługuje prawo angażowania po za Związkiem Muzyków, którzy jednakże otrzymują wynagrodzenie jednakie z członkami Związku.

Do czas wprowadzenia państwowych kas chorych właściciele kabaretów obowiązują się wpłacać na korzyść Związku Muzyków podatek w wysokości 3% od wypłacanego Muzykom zarobku na koszty pomocy lekarskiej. W czasie choroby muzyka pracodawca płaci w ciągu 2 tygodni połowę jego pensji Związkowi na koszty leczenia chorego. Za pierwszy dzień Wielkiejnocy i Bożego Narodzenia muzycy otrzymują dodatkowo 50% płacy zwykłej.

Zatargi pracowników z pracodawcami załatwia Komisja kwalifikacyjna, działająca na podstawie regulaminu, opracowanego i przyjętego przez obie strony.

Z OPERY.

Z projektowanych w sezonie gościnnych występów, doszły do skutku tylko występy p. Zboińskiej-Ruszkowskiej i p. Dygasa. Pani Ruszkowska dała się słyszeć jako Leonora, (dwukrotnie) Hrabina i Halka. Wystarczało to, aby nowy Lwów zapoznał się z nią jako ze znakomitą śpiewaczką, stary zaś, aby powitał z radością dawną sympatję i ocenił rozwój sztuki śpiewackiej z jaką dziś do nas przyjeżdża. Od czasów bowiem ostatnich gościnnych występów p. Ruszkowskiej we Lwowie, zaszła w jej śpiewie zmiana, która jakkolwiek charakter śpiewacki artystki w pewnym stopniu naruszyła, to jednak nie może być uważana za co innego, jak tylko za wysubtelnienie, wydoskonalenie i wyszlachetnienie jej sztuki dawniejszej. Dzisiejsza p. Ruszkowska jest śpiewaczką liryczną o niezrównanej słodyczy i miękkości tonu, fraza jej kształtuje się muzycznie, jej piękny rysunek ma cele wyłącznie dźwiękowe, a nie dramatyczne. Nie wynika stąd wprawdzie, jakoby wyrazu w śpiewie nie było, przeciwnie, p. Ruszkowska go nie zaniedbuje, nie rozwija tylko tej siły, której partje dramatyczne w gruncie rzeczy wymagają. Na szczęście, zarówno „Trubadur" jak i „Halka" dają się w ten sposób traktować, dla wielbiciela też śpiewu zaokrąglonego wytwornego, estetycznego w samym sobie, słuchanie Leonory w interpretacji p. Ruszkowskiej jest prawdziwą rozkoszą. Przytem artystka we wszystkiem ma gest wielkomiejski, jest primadonną sceny pierwszorzędnej w ruchu każdym, w noszeniu kostjumu, w rysunku postaci i w wyrazie twarzy.

P. Dygas rozpoczął swe występy koncertem, w którym jednakże zawiódł pokładane w nim nadzieje. Zbytnia nerwowość nie pozwoliła temu wyłącznie operowemu śpiewakowi odtworzyć pieśni i aryj w sposób wolny od zarzutów. Zbyt przyspieszone tempa i rozrywanie fraz muzycznych w miejscach zupełnie nieodpowiednich, wpłynęły ujemnie na wykonanie całości, wobec czego koncert ten pomimo doskonałego akompaniamentu Dr. Artura Rodzińskiego do udatnych produkcyj zaliczyćby się nie dał.

Natomiast na scenie czuł się Dygas w swoim żywiole i pokazał tutaj, że miano najlepszego tenora polskiego słusznie mu się należy. Słyszeliśmy go w „Pajacach", „Żydówce", „Halce", „Hrabinie" i „Opowieściach Hoffmana" a we wszystkich tych partjach był doskonałym tak pod względem wokalnym, jak i scenicznym. Piękny, jasny i silny głos, którym włada z nadzwyczajną łatwością, musi na słuchaczach wywierać silne wrażenie a gra sceniczna do najdrobniejszych szczegółów opracowana, czyni z postaci jego operowych kreacje prawdziwie artystyczne. Nawet partje nie dające specjalnego pola do popisu pod względem gry scenicznej jak Jontek lub Kazimierz w interpretacji Dygasa nabierają interesu.

Współudział gościa z Warszawy oddziaływał odżywczo na naszych artystów do tego stopnia, że przedstawienia powyżej wymienione należały do rzędu najlepszych. Tylko chór nie mógł się przyzwyczaić do tego porządku rzeczy i śpiewał (zwłaszcza w Cavalerii i Hrabinie) bardzo miernie.

Po latach trzydziestu wystawiono u nas na nowo operę „Ernani“, jedno z najbardziej młodzieńczych dzieł Verdiego. Pochodzi ono z czasów najsłodszej kantyleny, którą młody maestro usiłował zabarwić wyrazem dramatycznym i urozmaicić ansamblami wokalnemi, a z drugiej znów strony instrumentacją efektowną i huczną. Libretto napisał mu do tej opery po raz pierwszy Piave późniejszy autor wielu innych tekstów, i tu po raz pierwszy zaczerpnęła muza Verdiego fabuły z utworów dramatycznych światowej literatury — w tym wypadku ze słynnego dramatu Viktora Hugo. „Ernani“ był też pierwszą operą, która sławę kompozytora rozniosła poza Alpy, jakkolwiek ojczyzny swej nie odrazu zdobyła sobie, gdyż premiera w Wenecji nie przyniosła takiego sukcesu jak dopiero dalsze jej przedstawienia we Florencji i Rzymie.

Niema wątpliwości, że wszystkie te szczegóły historyczne, acz ze względu na twórczość Verdiego i na dzieje opery włoskiej bardzo ciekawe, przecież nie byłyby dostatecznym powodem do wznawiania u nas bądź co bądź przestarzałej już opery. I rzecz to pewna, że partyturę jej z pyłów bibljotecznych wyciągnięto z innych powodów. Naprzód dlatego, że obok „Pocztyljona z Lonjumeau“ Adama, opery nie dającej się na razie obsadzić i przepełnionej prozą, innej równie od dawna niettykanej w tejże bibljotece nie było, a szło właśnie o rzecz, której studjowanie musiałoby się odbywać na nowo — rzecz o tyle więcej pożądaną, o ile w dzisiejszych stosunkach zupełna nowość z Włoch, Francji, a nawet z Wiednia nie daje się sprowadzić. Następnym powodem były względy na początkującego dyrygenta, któremu nie można było dać na pierwszy raz ani opery zbyt skomplikowanej ani dzieła, któreby go miało narazić na trudności z powodu obecnego stanu orkiestry niemożliwe do pokonania. „Ernani“ łatwe do obsadzenia przez naszych solistów, nie nastręczające trudności ani dla chóru ani dla orkiestry a w szczególności dla instrumentów dętych nadawało się do tego najlepiej i dlatego zostało wystawione.*) Rezultat tego wyboru okazał się też w całej pełni dodatnim dla młodego dyrygenta Dr. Artura Rodzińskiego, a ponieważ jest to niezaprzeczenie muzyk bardzo zdolny i wykształcony, przeto należały mu się bezwarunkowo względy, ułatwiające pierwszy ten występ. Jakoteż istotnie pełen temperamentu i życia, dyrygował z zadziwiającą pewnością, zapobiegliwie uważając na wszystko i dlatego też całość wypadła bardzo udatnie. Oddziaływał on widocznie odżywczo nietylko na chór i orkiestrę, lecz także i na solistów (p. Bandrowska, pp. Bedlewicz, Freszel i Okoński), którzy dołożyli wszelkich starań, by jak najlepiej spełnić swe zadanie pod względem wokalnym wcale nie łatwe.

Dlaczego skreślono w „Ernanim“ cały czwarty akt, przez co cała idea dramatu doznała zmiany, tego nie wiemy. To pewne, że publiczność została w błąd wprowadzoną. Ale podobnie stało się i w „Fauście“ Gounoda. W tym wypadku podano na afiszu, że jest to opera w 4 aktach (oryginał ma 5), a zapomniano widocznie dodać, że odsłon jest pięć. A, że obecnie uczęszcza do teatru przeważnie publiczność, nieobeznana dokładnie z literaturą, przeto znaczna część słuchaczy po czwartej odsłonie salę opuściła. Na szczęście nie stracono wiele. Przedstawienie to bowiem nie przyniosło zaszczytu Teatrowi miejskiemu. Opery tak ograne jak „Faust“, domagają się stanowczo zupełnie nowego i gruntownego wystudjowania, nowej inscenizacji, nowych dekoracji a przedewszystkiem znacznej ilości prób i to także dla personalu technicznego i dlatego to, poprzednie kierownictwo z wystawieniem „Fausta“ wstrzymywało się. Chór od niepamiętnych już czasów robi stale te same błędy, orkiestra w mniemaniu, że operę tę zna, grała przeważnie fałszywie, balet tańczył niedbale a o zupełnie nieudałych efektach świetlnych, o tym gasnącym co chwila księżycu, lub latającem po całej scenie czerwonem światełku, i o niefunkcjonujących zapadniach, lepiej nie wspominać. Ratowali poniekąd sytuację soliści, lecz i to nie pomogło już dużo. Kapelmistrz Lehrer miał bardzo trudne zadanie, by utrzymać rwącą się co chwila łączność między sceną i orkiestrą, a że nie doszło do znaczniejszej katastrofy, zawdzięcza się tylko jego przezorności.

Bez porównania lepiej powiodło się wznowienie „Cyganerji“ Pucciniego. Reżyser Okoński dołożył widocznie dużo starań, by operę tę wystawić okazale, co się objawiło przedewszystkiem w bardzo pięknie odtworzonym akcie drugim. Wprawdzie światło i tym razem zawodziło, sądzimy jednak, że na przyszłość przecież i w tym kierunku nastąpi zmiana na lepsze. Lehrer dyrygował z zapałem, winien jednak bardziej zważać na utrzymanie należytego tempa (walc Musetty!). Orkiestra grała czysto a nawet chór śpiewał poprawnie.

Jak już poprzednio zaznaczyliśmy, należy się solistom za udział w tych wymienionych operach szczególne uznanie. Panią Ewę Bandrowską słyszeliśmy w „Ernanim“ (Elwira) i w „Cyganerji“ (Mimi). Śpiewała w obu operach bardzo dobrze, lecz przedewszystkiem jej Mimi wywarła na słuchaczach głębokie wrażenie. Piękny śpiew, uroda i gra — to czynniki, które złączyły się w całość pełną czaru, i słodyczy — całość owianą od początku atmosferą smutku podnoszącą w wysokim stopniu poezję postaci. Doskonałą Małgorzatą była pni St. Argasińska-Choynowska. Artystka ta przyzwyczaiła nas już do pierwszorzędnych kreacji i nieraz mieliśmy już sposobność do wyrażenia

*) Są to wiadomości zaczerpnięte u źródła autentycznego w celu dania odpowiedzi na interpelację p. *t. i.* z „Wieku Nowego“.

jej uznania, wystarczy zatem, jeśli nadmienimy, że i w tej partji nie zawiodła i że stworzyła postać ze wszech miar doskonałą. Marta p. Kasprowiczowej posiada już u nas swą sławę wieloletnią. Słabą była p. Stefanja Marynowiczówna jako Musetta, a nie lepszą p. Lipowska jako Siebel Obie te panie obdarzone bardzo pięknemi głosami właśnie głosowo nie rozwijają się, lecz rac ej cofają. Z przedstawicieli męskich partji wysunął się na pierwszy plan pan Franciszek Freszel. Obok pięknego głosu posiada on znaczną inteligencję, która pozwala mu na doskonałe oddanie danych postaci pod względem scenicznym. Słabszy cośkolwiek w „Ernanim", zadziwił nas wprost jako Walentyn i Marceli tak co do piękności śpiewu, jak też co do swobody ruchów. Pod tym względem wykazuje pan Bedlewicz jeszcze znaczne braki. Posiada on dobry materjał głosowy, którym dość umiejętnie włada, lecz sztywność i brak wszelkiej własnej inicjatywy w grze psują mu zazwyczaj to co śpiewem zyska. Najlepszym był jeszcze jako Rudolf w „Cyganerji", słabszym jako Ernani, Fausta zaś nie powinien wogóle śpiewać. Partja ta widocznie mu nie odpowiada, gdyż inaczej nie wprowadzałby zmian, które wpływają ujemnie na całość. Pan Okoński tak w „Ernanim", jakoteż w „Fauście" śpiewał partje basowe, nie odpowiadające charakterowi głosu, tylko rodzajowi gry jego aktorskiej. I dla tej to gry podejmuje się artysta śpiewać je, chociaż z tesyturą jego osobistą nie zawsze się zgadzają; a jaki efekt osiąga, o tem wszyscy wiemy. O wynikach jego artystycznych świadczą wymownie wszystkie sceny dramatyczne, podnoszące życie sceniczne nie już tylko partji samej dla siebie, lecz nawet całej opery, która bez takich silniejszych momentów nie mogłaby istnieć. Zwracając się do mniejszych partyj zaznaczyć należy, iż bardzo dobrem uzupełnieniem kwartetu w „Cyganerji" byli pp. Folański i Jeleński, a p. Schmidt z zadań swoich w „Ernanim" i „Cyganerji" wywiązał się zupełnie zadowalająco. (*ap.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Polski Związek muz. ped. zamianował na Walnem Zgromadzeniu pierwszym swym członkiem honorowym panią Joannę Laurecką, wysoce zasłużoną pracowniczkę na polu pedagogii fortepianowej. Pani Laurecka niegdyś uczennica Mikulego, od lat już kilkudziesięciu zażywa we Lwowie sławy niepospolitej powagi nauczycielskiej i wykształciła bez liku sił młodszych również z wielkim pożytkiem społeczeństwa i sztuki pracujących.

Konkurs Lubelski odbije się echem w stolicy; przedsiębiorca bowiem koncertowy p. Guranowski zapowiada na dzień 15. września koncert laureatów w Warszawie. Wezmą w nim udział panie Familier-Hepner, Lisicka i Szlezyngierówna, oraz pp. Dymmek i Łabuński. A może i Lwów mógłby tych laureatów usłyszeć?

„Pracownik muzyczny". Pod takim tytułem ukazało się w Warszawie nowe czasopismo wydawane przez Warszawski Związek muzyków. Na całość pierwszego zeszytu składają się artykuły: p. R. Adamskiego „Los muzyka naszego podczas okupacji niemieckiej", O pośrednictwie pracy", „Przeciw protekcji" i i.

Popisy. Z obowiązku kronikarskiego notujemy jeszcze dwa popisy szkolne; popis Instytutu muzycznego w lokalu własnym i popis szkoły p. I. Dankowej w sali Tow. muzycznego. Instytut muzyczny przedstawił uczenice klas p. Löwenhoff-Kwiecińskiej, p. Kuncewiczowej, p. Zarębianki i p. Zwierzchowskiego, które zbierały zasłużone oklaski i wyrazy uznania za za pracę. Z talentów wyróżniła się pianistka p. A. Felsówna. Ze szkoły p. I. Dankowej zwróciły uwagę wybitnemi zdolnościami p. E. Dankówna i p. I. Hegedüsówna.

Wobec trudności w urządzaniu teraz popisów tembardziej podnieść należy chlubną gorliwość szkoły, która mimo wszystko nie daje za wygranę i nie pozbawia się tak energicznego środka pedagogicznego jakim są publiczne produkcje. (*st. g.*)

Władysław Powiadowski, długoletni kierownik Lutni częstochowskiej i sosnowieckiej, zasłużony muzyk twórca kilku utworów choralnych i orkiestrowych obchodził w tych dniach 25-letni jubileusz działalności artystycznej. Jubilat który jest uczniem prof. Noskowskiego, położył ogromne zasługi na polu rozwoju muzycznego w swych rodzimych miastach, a jego kompozycje były niejednokrotnie wykonywane w Filharmonji warszawskiej z wielkiem powodzeniem.

Juliusz Wolfsohn koncertował ostatnio z wielkiem powodzeniem kilkakrotnie w Wiedniu i w Pradze; na przyszły sezon udaje się na turnee artystyczne do Budapesztu, Pragi, Berna, kilku miast Austrji, następnie do Warszawy, Lwowa, Krakowa i Sosnowca. Koncert jego uczni i uczenic w sali Koncerthausu spotkał się z entuzjastyczną pochwałą w prasie i nadzwyczajnem powodzeniem u publiczności.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.